Kelimelerin Mekânı

Mallarmé'den Broodthaers'e

Jacques Rancière

Fransızcadan Çeviren: Elif Karakaya



Lemis Yayın 11

ISBN 978-605-06670-1-1

1. Baskı 2020, İstanbul

Bu metin ilk olarak 2005 yılında Musée des Beaux-Arts de Nantes tarafından yayımlanmıştır.

Fransızcadan Çeviren Elif Karakaya

Yayıma Hazırlayan Baran Bilir

Baskı ve Cilt İmak Ofset Basım Yayın Tic. ve San. Ltd. Şti.
Akçaburgaz Mah. 137. Sok. No:12
Esenyurt/İstanbul
tel 444 62 18
sertifika no 45523

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy/İstanbul

tel 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 47632

Kelimelerin Mekânı
Mallarmé’den Broodthaers’e

Jacques Rancière

Fransızcadan Çeviren: Elif Karakaya

Metnimin başlığı, sanat tarihi ve eleştirisindeki belli bir âna, Broodthaers ile Mallarmé arasındaki bir karşılaşmaya, özellikle sanatçının şairle ilgili düzenlediği edebî sergiye ve ona adadığı şu benzersiz esere referans veriyor gibi görünebilir: Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinin on iki çift sayfasının sergilendiği on iki levha. Halbuki bu karşılaşma sadece sanat tarihini ilgilendiren bir mesele değildir. Bu karşılaşma, sanatta modernite diye tabir edileni ve onun politik açıdan ortaya sürdüklerini yeniden düşünmeye de davet eden, kelimeler ve mekân arasındaki ilişki hakkında, daha kapsamlı bir tefekküre kapı aralar.

Sözkonusu karşılaşma, kolayca ifade edilebilecek bir paradoks ortaya çıkarır. Broodthaers Mallarmé'yi "çağdaş sanatın kurucusu" olarak görür. *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*'yı, plastik sanatlara çok fazla önem verme kabahatini işleyen Leonardo Da Vinci'nin öğretisini geçersiz kılan ve çağımıza uygun, sanat üzerine bir öğreti olarak görür. Dolayısıyla, şiirin kendince "imgesini", başka bir deyişle "öğretinin" kendince bir uygulamasını ortaya koyarak, kurucuya saygı duruşunda bulunur. Bu imge bütün metni silmekten, onun yerine mekânsal düzenine, yani "plastiğine" göre siyah dikdörtgenler koymaktan ibarettir. O halde Mallarmé'ye, şiirini okunmaz hale getirmekten ibaret olan bu saygı duruşunu nasıl ele almalıyız? Nasıl olur da, yeni, anti-plastik sanata dair bu öğreti, kendisiyle çelişen bir biçimde, Mallarmé'nin metninin plastik hale gelmesiyle gerçekleştirilebilir?

Siyah çizgilerle kaplı bu on iki levhanın tam da Mallarmé'nin şu beyanına karşılık verdiği söylenerek itiraz edilebilir: "Beyaz üzerinde siyahın izini süren" şiir, düşünce tiyatrosunun mahrem düzeni ve sayfa tiyatrosunda siyah ve

beyazın dağılımı. Ama bu itiraz, şu güçlüğün altını çizmekten öteye gitmez: Metinsel ve plastik olanı özdeş kılan *bu mekânı* nasıl ele almalıyız? Broodthaers'in karşılığının benzersizliği belki de ancak Mallarmé şiirinin mekânsallığına dair –Valéry'nin şu meşhur cümlelerle dile getirdiği– geçmişe dayanan bir kavramsallaştırma ışığında anlaşılabilir: "Bir düşünce figürünün mekânımıza yerleştirilişine ilk kez tanık oldum... Uzam [*étendue*] burada adeta konuşuyor, düşünceye dalıyor, geçici formlar doğuruyordu."[1] Uzam konuşuyordu: Valéry'nin cümlesi meselenin düğüm noktasını dile getiriyor. Mekânda figürün ve şiirin özdeşliği aynı zamanda bu özdeşliğin etkin nedeniyle ilgili bir muğlaklıktır. Sayfanın mekânında bir an için parlayan saf düşünce aynı zamanda bir mekâna formlar yaratma gücü bahşeder. Mekâna verilen bu güçle, eski estetiğin temsilcisi Leonardo Da Vinci ve yenisinin kurucusu Mallarmé arasındaki karşıtlık ifade edilir edilmez kaybolur. Belki de Broodthaers'in Mallarméciliğini açığa vuran şu provokatif ifadesi bu kafa karışıklığına cevap vermektedir:

---

[1] Paul Valéry, *Variété*, *Œuvres* içinde (Paris: Gallimard, 1957), cilt 1, s. 624.

"Varlığa kopmaz biçimde bağlı olan kelime ya da idea, plastik sanatlar ve müzikteki modern mekân kavramlarının kökeninde bulunur. (...) Onları tanımlayan dilinkinden daha öncelikli bir yapı yoktur. Demek istediğim, bir sanatçı hacim inşa etmez. Hacim dilinde yazar. (...) Mekân körlerin pelerinidir."[2]

Bu metinler, "dışsal gerçekliğin" Berkeleyci reddine yakın ifadelerle, kelime-idea'ların mutlak önceliğini kabul eder. Bunlar, bir başka büyük Mallarmécinin metinlerinden, gösterenin önceliğini ilan eden Lacan'ın *Yazılar*'ından beslenmiştir. Öte yandan gösteren çizgisinin uygulamasını görmeye can atan sayısız yorumu da beslemiştir. Ne var ki, Broodthaers'in derdi, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki değil, mekânın kelime-idea ve plastik form arasında kurduğu ilişkidir. Mesele buradan doğar. Broodthaers kelimelerin mekânlar yaratma gücünü kabul eder. Oysa Mallarmé'nin şiiri üzerindeki uygulaması bu ilkeyle çelişiyor gibi görünmektedir, çünkü kelimeleri ve imgeleri birbirinden tamamen ayırır. Bir yandan, şiiri dizeden dizeye geçişi simgeleyen eğik çizgiler-

---

[2] Marcel Broodthaers, *MTL*, Paris'teki Musée du Jeu de Paume'da gerçekleştirilen Marcel Broodthaers sergisinin kataloğu, 1991, s. 147-149.

le kesintiye uğrayan bir devamlılık içinde yan yana iki sayfada yeniden yaratmıştır. Öte yandan, mekânsal düzeni kelimeler olmaksızın yeniden yaratmıştır. Kelimeleri, onları mekânda özdeş kılan plastik karşılıkları uğruna silmiştir. Şüphesiz Mallarmé'nin kullandığı beş farklı yazı boyutu Broodthaers'in "imgesinde" farklı çizgi kalınlıklarına tercüme edilmiştir. Ama Mallarmé başka pek çok tipografik numaraya başvurmuştur. Kelimelerin mekânsallaştırma gücünü pekiştirmek için estetlerin gözdesi *Garamond*'dan ziyade alelade *Didot*'yu seçmiştir. "Motifleri" idea'lardan ayırmak için büyük ve küçük harfler, Romen rakamları ve italik karakterler kullanmış; bazı pasajları, tinsel bir kafiye oluşturan kelimeler tam alt alta gelecek şekilde yeniden dizmiştir. Ayrıca, *Bir Zar Atımı*'nın mekânsal dramaturjisinin orta yerinde, idea'nın "şüphesini" ve onun ayrımsız mekânın orta yerindeki "telkinlerini" taklit eden, İtalik yazılmış üç çift sayfa yatar. Bu dramanın grafik düğümü Broodthaers'in kara çizgilerinin tektipliğinde hiç iz bırakmaksızın kaybolur.

Ama her şeyden önce, mekânsallaştıran *mimesis*'in Mallarmé'nin şiirinde iki veçhesi vardır. "Takımyıldız," der, "şaşmaz yasalar uyarınca ve

matbu bir metnin elverdiğince, kaçınılmaz olarak, bir takımyıldız havasına bürünecek."[3]

Ama *Bir Zar Atımı*'nın son sayfasındaki kaydırılmış satırlar Büyük Ayı şeklini oluşturuyorsa, bu, "bekleme", "şüphe", "parlaklık" ve "kutsal" kelimelerinin idea'yı yansıtmasındandır. Satırlar idea'yı kelimelerin taklit ettiği kadar, çağrıştırdıkları nesnelerin hayalî şeklini satırların görünür dağılımına benzettiği kadar taklit etmektedir. Böylece *Bir Zar Atımı*'nın mekânsallaşmasıyla iki mekân birleşir: Kelimelerin çağrıştırma gücünün ruha çizdiği sanal mekân ve grafik düzenin oluşturduğu maddi mekân. Broodthaers'in plastikleştirmesi ise aksine ayrımsız bir mekânsallık kurar. Bu, şiirin hareketini Mallarmé şiirinin uzaklaşmak istediğine ("kendini doğrulayan ve yadsıyan, kendine özdeş mekân ...") geri götürür gibi görünür. Broodthaers sanki onu, "körlerin pelerinidir" dediği mekâna benzer kılar.

Böylece Broodthaers bir yandan Mallarmé adına, gösteren kelimenin mekânsal forma üstünlüğünü ileri sürer. Öte yandan, Mallarmé'nin

---

[3] André Gide'e mektup, 14 Mayıs 1897, *Correspondance: Lettres sur la poésie* içinde, haz. B. Marchal, (Paris: Folio-Gallimard), s. 632.

kelimelere mahsus bir mekânı en sistematik biçimde onaylayışını temsil eden şiirin kelimelerini, anlamdan yoksun mekânsal çizgilere indirger. On iki levhanın görünüşte ortaya koyduğu tam da, kelimelere mahsus bir mekânın olmadığıdır. Kelimeler vardır ve uzam vardır.

Bu paradoksu anlamak için, problemi açmak, Mallarmé ve Broodthaers'i yazı ve mekân arasındaki düğümün etrafında bir araya getiren sanat fikrinin tam olarak ne olduğunu, Mallarmé'nin bu fikri nasıl teoriye ve pratiğe döktüğünü ve Broodthaers'in aynı fikirden anladığının neden Mallarmé'nin teşebbüsünün zıddına gitmeyi gerektirdiğini sormak gerekir. O halde burada ele alınan, sadece Broodthaers ve Mallarmé arasındaki ilişki üzerine üç beş uzmanı ilgilendiren bir mesele değil, sanatta modernite diye tabir edilene ve estetik ile siyaset arasındaki ilişkilere dair bir meseledir.

Baştan başlayalım: Mallarmé ve Broodthaers arasındaki ortaklığı kuran, göstergeler ve formlar arasındaki ortaklığa dair bir fikirdir. Bir zamanlar "sanatların mütekabiliyeti" diye tabir edilenle ilgili bir fikirdir. Bu fikir sanatta moderniteye dair baskın görüşe karşı bir pozisyon-

dadır. Söz konusu baskın görüşe göre, sanatlar, şiirin önceliğine dayalı sanatların mütekabiliyeti düşüncesini yıkan ve her sanatı kendi özerk mecrasını [*medium*] ve ifade formunu fethetmeye yönlendiren Lessing'in düşüncesini uygulayarak modernleşmiştir.

O halde 19. ve 20. yüzyıllar arasında gerçekleşen devrim, esasen, her sanatın özerkleşmesidir. Temsilî anekdottan özgürleşen resim, kendi maddeselliğinin kaynaklarından, yani iki boyutlu yüzey ve renkli malzemeden başkasıyla ilgilenmeyecektir; şiir geleneğinin dayattığı anlatımcı formlardan özgürleşen müzik, sesin saf kaynaklarından yararlanacaktır; edebiyat ise dilin geçişsiz ve iletişimsel kullanımına karşı şiirsel işlevin kaynaklarından yararlanacaktır. Bu paradigmanın kalbinde resimsel yüzeye atfedilen yarı-mitik rol yer alır. Şiirin imtiyazının reddinden itibaren resmin sanatın rüştünü ispat etmekle yükümlü sanat olmasından dolayı, onun saf yüzey sanatı olduğu kabulü, sanatın özerkliğini *sanatların* özerkliği olarak gören modernist teorinin kilit taşı haline gelmiştir.

Görünüşe bakılırsa bu paradigma onyıllardır tartışılagelmiştir – ama bu tartışma sadece kendi kavramlarıyla yapılagelmiştir. Geçmişte

"postmodernizm" bu paradigmanın zamanaşımına uğradığını ilan ederek, onu bir zamanlar uygun düştüğü ama artık yerini göstergeler ve formlar yumağına bırakan, modernitenin kahramanlık çağına geri göndererek meşru kılmıştır. Aslında bu "eleştiri" sanat tarihine ve genel olarak tarihe çizgisel bir ilerleme atfeden kolaycı görüşe arka çıkar. Bu, modernist paradigmanın devir değiştiği için artık geçerli olmadığını değil, aslında hiçbir zaman geçerli olmadığını, hatta bunun temsil paradigmasıyla bağını koparmış, çok daha yavaş gerçekleşen ve çok daha karmaşık bir estetik devrimin iş işten geçtikten sonra yapılmış bir izahından ibaret olduğunu gözler önüne seren hakiki bir modernizm eleştirisine engel olur. Modernist şemanın esaslı bir eleştirisi, temsil rejiminden kopuşun her sanatın kendi alanında ve kendi materyaliyle özerkleşmesi anlamına geldiğini savunan düşünceyi yıkmalıdır. Doğrusu, bunun tersidir. Analoji kuralları uyarınca sanatları birbirlerinden ayrı tutan temsil modeli çöktüğünde, ortaya çıkan, her sanatın kendi materyaline yoğunlaşması değil, aksine bu materyallerin dolaysız olarak birbirine karışmaya başlamasıdır. Sanatların mukayesesine yön veren temsil kurallarının reddi, her birinin

kendi aracında özerkleşmesini değil, aksine bizzat bu “araçlar” arasında doğrudan karşılaşmaları beraberinde getirir. Şair artık bir hikâye veya kendi duygularını anlatmayı bıraktığında, dilin geçişsizliğini değil yazının plastikliğini keşfeder. Ressam artık çıplak kadınları ya da savaş atlarını çizmeyi bıraktığında, belki de idea’lar ve kelimeler resmeder. Böylece, araçların ikame edilme noktasını veya mekânını kurarak birbirleriyle buluşurlar: İdea’nın resmedilişi veya şeylerin sayfa üzerindeki ritmi, hareketsiz yüzeydeki hareketin dinamizmi, kelimelerin resmi veya tuval üzerindeki nesnelerin kolajı.

Mallarmé’nin *Bir Zar Atımı* ve şiirin Broodthaers tarafından plastikleştirilmesi, ayrıca onun ilgi gösterdiği diğer sanatsal yüzeyler (Schwitters’in kelimeler sonatı ve kolajları veya Magritte’in bilmece resimleri) şüphesiz bu diğer estetik devrim fikrini paylaşır. Bu ayrıca onun görmezden geldiği veya şüpheyle yaklaştığı sanatçıların ve sanat pratiklerinin (Apollinaire’in kaligramları, Čurlionis’in veya Klee’nin partisyon tabloları, Rodçenko’nun tipografileri, sürrealizmin şiir-nesneleri, vs.) de ortak noktasıdır. Tüm bu örnekler modernist paradigmaya

şiddetle karşı çıkan bir yüzey fikrini uygulamaya koyar: Yüzey, resimsel saflık aracılığıyla sanatın saflığının koruyucusu değildir. Aksine, sanatların yöntemlerinin ve maddeselliklerinin birbirine geçtiği, göstergelerin formlara, formların eylemlere dönüştüğü bir mübadele yüzeyidir. O halde sanatların formları dilin önermelerinden ayrı değildir. Son tahlilde, "sanatsal olmayan" hayatı kuran formlardan da ayrı değildir.

Mallarmé'nin şiirinin plastikleştirilmesi bu mübadele mekânında yer alır. *Bir Zar Atımı*'nın plastik bir versiyonunu yapmak, her şeyden önce, Mallarmé'yi ona dilin "geçişsizliğini" atfeden kolaycı bir modernist temayülden ayırmak, şiirin ideal saflığını belli bir maddi düzeneğe [*dispositif*] (tiyatro, koreografi, pantomim veya tipografi) bağlayan bir sanat anlayışının sürekliliği içinde yer almak demektir. Ama burada kendine özgü bir biçimde yer alır. Broodthaers Mallarmé'nin mekânsallaştırmasını pekiştirerek ve böylece onun konuşan mekânını dilsizleştirerek mübadele yüzeyinin paradigmasını böler. Şiirin onun ortaya koyduğu "imgesi" yazı ve mekânın mutlu evliliğini askıya alır. Kelimelerin ve şeylerin, sanatın ve hayatın mübadele yüze-

yinin büyük ütopyasına, bu ütopyadan şüpheye düşürecek bir gedik açar. Bu işlemin anlamını kavrayabilmek için bizzat Mallarmé'ye dönmek gerekir. Mallarmé düşüncesinin temeli nerede yatar? *Bir Zar Atımı* bunun nasıl bir örneğini verir? Ve bu modeldeki kaymalar neye dayanır? Bu aslında Mallarmé'nin, projesindeki kaymaların, genişlemelerin veya tersyüz olmaların kök saldığı şiir idealini tasarlama biçimindedir.

Belli ki Mallarmé'nin çıkış noktası imge ve modernite arasındaki radikal bir karşıtlıktır. "Modern, imgelemeyi hor görür," der meşhur bir cümlesinde. İmgenin hor görülmesiyle kastedileni iyi anlamak gerekir. Bu sıklıkla yazının geceye özgü saflığıyla; yani artık kendisinden ve içini oyan hiçlikten başkasıyla ilgilenmeyen bir dil sanatının geçişsizliğiyle ilişkilendirilmiştir. Ama Mallarmé'nin cümlesi, eğer sonuna kadar okunursa, bize bambaşka bir şey söyler. "Modern, imgelemeyi hor görür, ama sanatlardan yararlanmakta ustadır, her birinin onu özel bir yanılsama gücünün parıldadığı yere götürmesini bekler, sonra da rıza gösterir."[4] İmgenin karşısına koyulan, bakir kâğıdın ayaz gecesi değil,

[4] Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner: Rêverie d'un poète français", *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), s. 542.

şöyle bir performanstır: Büyüleyiciliğin, örneğin bir havai fişekle, mekânda yayılması. Mallarmé şiirinin değişmez özelliği tam da şudur: Şiirin tinsel saflığı özgün bir mekânsal izle açığa çıkar. Saf olmayan kabile lehçesine karşı saf dile veya sokağın kutsaltanımazlığına karşı şiirin tinsel tiyatrosuna her zaman mekânsal düzende, maddi bir mekânın görünür biçiminde tanıklık edilir. Okuma yazma bilmeyen dansçı, ayaklarının dibine "şiirsel rüyasının çiçeğini" bırakanın içsel şiirini "kâtibin gereçleri" olmaksızın adımlarıyla yazar. Eğer bu "içsel tiyatro" ve yazılı mekân analojisiyle sahnede karşılaşılmazsa, yazılı şiirin, okurunun şiirinin koreografisi haline geldiği çift sayfayla karşı karşıya kalınabilir her zaman. Mürekkebin biteviye akıp gittiği gazete düzeni karşısında şiirin içselliği değil, yazının bir başka düzeni vardır. Yani sayfaların koro düzenini önce mezara koyan sonra da okurun avuçlarında dirilten hacim; beyazın hâkimiyetindeki çift sayfa, kelimelerin siyahlığını –düşüncenin parıldayışlarına, geri çekilmelerine ve askıda kalışlarına benzer biçimde– çelenkler veya pandantifler halinde saçan tinsel merkez.

Bir Zar Atımı'nın tipografisinin satırların ve karakterlerin dağılımını düşüncenin hareketiyle

bir tutarak ortaya koyması gereken, bu analojidir. Ama düşüncenin bu mekânsal *mimesis*'i ancak başka bir *mimesis* aracılığıyla gerçekleşebilir. Düşüncenin nihai olumlayıcı hareketi ile son sayfadaki satırların hareketinin denkliği ancak onları birleştiren imgeyle elde edilir: Kayboluşun ışığını, yazının şeylerin gecede kaybolduğu yerden yaydığı tinsel ışığı simgeleyen Büyük Ayı'nın gövdesi ve İşaretçi Yıldızlar'ın biçimi ile satır düzeni arasında kurulan benzerlik. "Yıldızlar alfabesi" ile şiirin mekânsallaştırma gücü arasındaki analoji kâğıt üzerinde ortaya koyulur. İdea, mekânında, şiirin bilmecesinin uzaydaki bir yörüngeye benzetildiği hikâyenin taklit edildiği nispette yansıtılır. Düpedüz "enkaza dönmüş geminin" aldığı riskin denizkızının kıvrılışına dönüştüğü denizköpüğü; alelade bir çağıltıda kaybolmak pahasına, yıldızlı gökyüzünü andıran bir takımyıldızını ortaya çıkaran zar atımı; belirme ve kaybolma hareketini taklit eden yelpaze hareketi veya saçın açılışı, şiirin gayrimaddiliğini andıran duman halkaları, içindeki kabarcıkların bir görünüp bir kaybolan denizkızlarının anlık tezahürlerini alegorize ettiği kaldırılmış kadehler.

Mallarmé şiiri, saf tin ile güneşin günlük ölüp dirilişlerini taklit eden tüm katlanma ve açılma, kararma ve yeniden aydınlığa kavuşma, rasgele yansıtma ve ışık saçan çiçek açma jestleri arasındaki analojiyi göstermek için mekânsallaşır. Ayrıca mekânsallaşır çünkü maddiliği onu –şatafatlı kraliyet törenlerinin ve eski ökaristilerin yerine geçen– insanın yüceltildiği ve düşsel hayvanın kendi kendini kutladığı yapıntılar [*artifice*] (cumhuriyetin "ışıl ışıl demetler" halinde "yıllık bereketi ve hasadı" simgelediği 14 Temmuz havai fişekleri; süs eşyalarının "elle tutulur hülyaları", buketler ve kumaşlar arasında yatan, örtünün "anlam yüklü arabeskler ve canavarlar nakşedilmiş kıvrımlarına"[5] karışan "yüz sayfanın tinsel kutusu") arasına yerleştirir.

Şiirin benzersizleştirilmesi jesti aslında sanatı tecrit eden bir jest değildir. Aksine, kendisi de bir diğer mekânsallaştırma formu olan cemaati sembolikleştirmenin bir formunu ortaya koyar. Mallarmé için cemaat hayatı ikili bir yasaya, ekonomi ve estetiğe uyar. Ama bizzat "estetik"

---

[5] "Villiers de l'Isle Adam", *Œuvres complètes*, ss. 499-500. Bu konuyla ilgili şu kitabıma bakınız: *Mallarmé, La politique de la sirène* (Paris: Hachette-Littérature, 1996).

de başka bir mekân düzeninde ifade edilen başka bir ekonomi formudur. Ticari, iletişimsel ve demokratik mübadelenin yatay mekânı vardır: Mürekkebin gazetenin üzerinde biteviye aktığı, sözün sessizce elden ele dolaşan madeni para gibi değiş tokuş edildiği ve tarım işçilerinin toprağı önce sağdan sola, sonra da aynı ücret karşılığında tam tersi yöne taşıdığı mekân. Bu yatay ebedî eşdeğerlik dünyasının karşısına Mallarmé müşterek bir ihtişamın düşey mekânını koyar: cumhuriyetin havai fişekleri veya kendi yapıntılarını "memnu ve yıldırımların boşaldığı bir yüksekliğe" fırlatan, "boş ve üst" yüzeye sabitlenmiş bir takımyıldıza çeviren şiir altını.

Mallarmé böylece kelimeler ve mekân arasındaki bir düğümü ifade eder — bu aynı zamanda göstergeler, formlar ve eylemler arasındaki özdeşliğe dair bir fikre de karşılık gelir. Kendince bu denkliğin [*adequation*] bir politikasını veya metapolitikasını tasvir eder. Göstergeler, formlar ve eylemler arasındaki özdeşliğin yüzeyi estetik devrim politikası denebilecek şeyi hayata geçirir: Formlar devrimi olarak bir hayat devrimi fikri; eylemler ve formların bütünüyle eylem halinde olan bir hayat uğruna imgeleri ortadan kaldıran özdeşleşmesi. Kelimelerin formlar

oluşturması ve formların eylemler oluşturması aynı zamanda, hayatın artık imgesinden ayrı tutulmadığı, maddi hayatın artık ne sanatsal ne de politik bir idealden ayrı tutulduğu anlamına gelir. Bu bakımdan Mallarmé'nin "sembolizmi" aynı zamanda, sembolizmin göksel düşleriyle bağını koparmak isteyen ama yine de onun kelimeler ve formlar arasındaki özdeşliğin yüzeyini yeni bir tür kolektif cennetin yazılmasıyla özdeşleştirmesinin formülünü yeniden sahneye koyan estetik anlayışlarının formülünü belirler.

Ama bu başka bir mekânı, başka bir ekonomiyi kuran yükselişin malzemelerini ancak rastlantı temin eder. "Panayır Anonsu" işte böyle, saçın basitçe açılmasını tiyatroya dönüştürür, "Sekteye Uğratılan Gösteri", bir hayvan terbiyesi gösterisinin kontrolden çıkmasını insanın yüceliğinin ve tiyatronun tinsel bir alegorisine çevirir, alçalan perde "tarifeleri ve beylik sözleri"[6] şiirin üzerine yağdırır. Bir sayfanın düz yüzeyinde, siyahların ve beyazların dağılımında, şiir farkını takdis etmelidir. Beyaz üzerinde siyahla yıldızlar alfabesini taklit ederek iletişim ve ticaretin yavan dilinden ayrılır. Ama onu an-

[6] "Un spectacle interrompu" Mallarmé, *Œuvres complètes*, s. 278 ve "La déclaration foraine", s. 282.

cak "alelade, içsel bir çağıltı" veya "girdabın kayıtsız tarafsızlığı" ile sonsuza dek karıştırmak pahasına taklit eder. Her bakımdan, sanatın doruğu aleladeliğin ayırt edilemezliğinde kısılıp kalır.

Şiirin başka bir ekonomi kurabilmesi için örnek mahiyetinde bir şiirin, tüm benzerlerinden mutlak farkını takdis etmesi, bir başkası olamayan yegâne sayıyı mekânda sabitlemesi gerekir. Ama kanıt sunulur sunulmaz inkâr edilir. Bu yegâne sayı daima bir rastlantılar bütünüdür. Bu rastlantısal sayı daima "doymak bilmez kibir okyanusu"nun bayağılığında kaybolma tehdidi altındadır. "Yumruğunu açmaya" tereddüt eden denizcinin jesti şiirsel altının bu riskini imgeleştirir – ya demokratik tüketimin alelade çağıltısına ya da yeni şiirin, insanların düşsel yüceliği değil onun somutlaşmış mitini kutlayan yeni ayinde hazır bulunduğu Wagneryen bütünsel sanat eserinin senfonik tufanına kapılıp gitmenin daima eşiğindedir. Broodthaers'te Wagner'e aynı referansın verildiğini ve aynı muhalefetin süregeldiğini görmek şaşırtıcı değildir. Mallarmé kolektif mitin Wagneryen müziğinin karşısına, kendi soyut tiplerinin kalabalığın bakışıyla karşı-

laşmasının betimlediklerinden başka bir sembol olmaksızın Od'u koyar. Nietzsche'nin de kendince onun karşısına Carmen'in *Seguidilla*'sını koyduğunu biliyoruz. Broodthaers ise, Richard Wagner'e –ve onun mirasçısı, "toplumsal plastiğin" öncüsü sayılan Josef Beuys'a– Jacques Offenbach imzalı bir itham mektubu gönderecektir.[7]

Mallarmé tarafından temelleri atılan şiir sanatından fütüristlerin veya sürrealistlerin, pop art veya kavramsal sanat sanatçılarının yeniden keşfedeceği ve kendilerince şekillendireceği şu şaşırtıcı ders çıkarılır: Sanatın bundan böyle normlarla yönetilmediği, onun sözleriyle, rüştünü ispatladığı, kendini sanat-olmayandan ayırdığı yerde, bunu ancak kendini sanat-olmayanın başka bir formuyla özdeşleştirerek yapabilir. Böylece Mallarmé'nin şiiri dünyanın nesnesi ve mekânsal bir taslağı haline gelir. Sanatın amacı bundan böyle sanatın ve sanat-olmayanın özdeşliğini kurmanın sanatsal biçimi ile sanatsal olmayan biçimi arasında bir ayrım yapmaktır. Bunun bir pipo olup olmadığının pek önemi olmazdı, eğer burada söz konusu sadece göster-

---

[7] Broodthaers, *Magie: Art et politique* (Paris: Multiplicata, 1973).

genin gelişigüzelliği olsaydı. Bu, kendi ayırt edilemezliğiyle karşıtından ayrılan sanatın bu jestini tespit etmeye yaradığı nispette önemlidir.

Broodthaers'in mekânsallaştırmasını ve bunun politik açıdan ortaya sürdüklerini işte bu ayırt edilemeyeni ayırt etme oyunu üzerinden anlamak gerekir. Broodthaers, Mallarmé'nin bu sözel/grafik mekânını dönüştürerek aslında belli bir Mallarméciliğe, kelime-imgelerin yüzeyinin yeni bir kolektif gökyüzüyle özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Mallarmé'nin ardından bu özdeşleştirmeyi yüzeyin çoklu kullanımı yoluyla sürdüren üç figürü örnek gösterebiliriz.

Aklıma ilk olarak, kelimelerin ışınsal düzeninin ve onların "üç yüz metre yükseklik" yazan merkezin etrafında oluşturduğu çemberlerin, Eyfel Kulesi'nin tepesinden yayılan radyofonik mesajları taklit ettiği, Apollinaire'in *Selam Olsun Meksikolu Kardeşim Albert'e* kaligramı geliyor. Rodçenko'nun Dobrolet Havayolları için yaptığı, firma adının harflerinin formunu uçakların geometrik formuna, aynı zamanda düz, perspektifsiz afişi mekânın fiziksel zaptına ve yeni Sovyet dünyasının kurucularının göğe taarruz edişine uyduran afişleri de düşünebiliriz.

Ama en önemli örnek şüphesiz Schwitters'in otobüs biletlerinden saat çarklarına gündelik hayatın artıklarını bir araya getirerek yaptığı şiir tablolardır. Broodthaers'in dikkatini çeken bilhassa Schwitters'tir. Onun eserini yorumlarken "mekânın çarkından" bahseder ve şunu söyler. "Bu eser, yıldızlar yerine, tahta parçalarını, eski çivileri, otobüs biletlerini, Hayat tüketicisinin, tıpkı gelgitin bıraktığı kalıntılar gibi mahzenlerde ve ambarlarda, gar peronlarında ve kaldırımlarda bıraktığı ne var ne yoksa taşır." Şiir cümlesi ile grafik desen; resim yüzeyi, rölyef veya müzik ritmi; sanatın ve sıradan hayatın malzemeleri arasındaki ayrımların ötesinde, Schwitters yeni bir duyu dünyasının kurucu unsurlarının yeniden tanımlandığı, bir farklılaşmama [*indifférentiation*] mekânı kurar.[8] Kolajları, harf ve sayılardan oluşan şiirleri veya ses sonatları aracılığıyla belli bir "estetik komünizm" biçimi tanımlayan, farklılaşmama yüzeyi fikrini ileri sürer. Bu yöntemler Merz ve Dada adına,

---

[8] "Şiirlerden aldığım kelimeler ile cümleleri ritmik bir desen oluşturacak biçimde birbirine yapıştırdım. Buna karşılık, cümleleri okunaksız kılan resimler ve desenler yapıştırdım. Resim etkisinin yanı sıra rölyef etkisi de yaratacak biçimde tablolalara çiviler çaktım." Kurt Schwitters, *Merz: écrits*, haz. Marc Dachy ve Gérard Lebovici (Paris: Ivréa,1990), s. 59.

tıpkı konstrüktivizm veya kübizmin şiirsel bir biçimi adına olduğu gibi, bir özelliksizlik [*impropriеté*] yüzeyi, kurduğu ortak bir *sensorium* adına ötekiyle uzlaşabilen veya onu reddedebilen sanatsal bir komünizm yüzeyi kurar.[9] Bu ortak yüzey üzerinde "esas olan," der Schwitters, "formu oluşturmaktır." Buradan yola çıkarak Broodthaers'in stratejisini anlamaya başlayabiliriz. Çektiği ilk filmi Schwitters'e adamış ve bir kuşak çatışması durumu olarak sunmuştu. Broodthaers'in babası bu kapkaranlık filmde hiçbir şey görememekten yakınacaktır. O ise bu tepkiyi babasının kuşağına özgü "formalist" tavrın bir semptomu olarak görecektir. Ona göre, Schwitters'in tuvallerine yapıştırılmış nesneler aslında "kompozisyonu güçlendirmeye yönelik bir boya lekesinin veya fırça darbesinin bayağı rollerini" oynamaktadır.[10] Bu anekdot bize şunu söyler: Broodthaers, göstergelerin, formların ve eylemlerin özdeşliğine dair büyük sembolist, simultaneist, fütürist ve dadaist ütopyanın bir

---

[9] "Bundan böyle mülkiyet yok, mülkiyetin ne olduğunu artık sadece komünizm biliyor." *Anna Blume* (Paris: Ivréa, 1994), s. 28.

[10] Marcel Broodthaers, *Cinéma*, haz. Manuel J. Borja-Villel, Michaël Compton, Maria Gilissen (Barselona: Fundacio Antoni Tapies, 1997), s. 25.

bakıma donduğu, formlar sanatının yenilenmiş biçimi haline geldiği bir zamanda devreye girer. Tıpkı *karışık tekniklerin* geçmişin pigmentleriyle yalnızca yer değiştirmesi gibi, sanat eserleriyle yer değiştirmek isteyen hayat tasarıları bizzat birer sanat eseri haline gelir. Başka bir deyişle, Rodçenko'nun, Appollinaire'in veya Schwitters'in yüzeyleri, Clement Greenberg'ün sanatın özerkliğinin koruyucusu olarak övdüğü yüzeyler haline gelmiştir. Bu gerileme karşısında, yüzeyi yeniden canlandırmak, yerler ve durumlar ile göstergeler ve formlar arasındaki mübadelenin dramaturjisini yeniden sahneye koymak gerekir. Ama bunu başka bir biçimde sahneye koymak gerekir: Bütün bir kuşağın göstergeleri, formları ve nesneleri birleştirmeye çalıştığı yerde, Broodthaers tam tersine yüzeyi bir karatahta, birleştirme sürecini bir kere daha sorgulama imkânı sağlayan bir yer gibi kullanmıştır. Bu birleştirme yeni bir sanatın formülünü ortaya koymak istiyordu. Aslında sanatın eski formülünü revize etmişti. Niyeti, yeni bir dünyanın kurulmasıyla özdeşleştirilen bir sanatın formülünü vermekti: Mallarméci ikili ekonomi veya modern hayatın formlarının simultaneist,

konstrüktivist ve fütürist modellere göre kurulmasının tekli ekonomisi. Aslında sanatın gitgide ticari dünyayla özdeşleştirilmesinin formülünü oluşturmuştu. O halde, heterojen unsurların buluştuğu yüzey olarak karatahta, yüzey sanatını ticaret mantığıyla karşı karşıya getirmenin yüzeyi olmalıdır.

Göstergelerin ve formların heterojenliğini yüzeye yeniden sokmak gerekir. Bunun için de Mallarmé'nin "modern" projesine bir bakıma arkadan yaklaşmak gerekir. Göstergeler/formlar sanatının sanattan çıkarıp atmak istediği benzerlik ve imge mefhumlarını yeniden kullanıma sokmak gerekir. Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*'sının plastikleştirilmesi Broodthaers tarafından şiirin bir "imgesi" gibi sunulur. Bu kelimeyi tüm anlamlarıyla düşünmeliyiz. Broodthaers Mallarmé'yi imge rejimine yeniden sokar. Mallarméci mantığı tersine çevirerek, imgeyi Mallarmé'den Rodçenko'ya veya Schwitters'e bir büyük sanat ütopyası olan göstergeler, formlar, nesneler ve eylemlerin söz konusu karşılaşmasını yeniden düşünmeyi sağlayan bir düşünce aracı yapar. Mallarmé'nin "mekânsal" şiirini okunamaz hale getiren işlem, ikisi arasındaki

mesafeyi vurgulayan bir kelime ve imge pratiğiyle uyum halindedir. Artık yıldızlar alfabesinden ziyade yeni bir hayata form veren form söz konusudur. Eğer Broodthaers için alfabe çok önemli bir rol oynuyorsa, bu —Anna Blume şiirlerindeki ilkel unsurların kombinasyonlarından farklı olarak— harflere imgeler vererek anlamların şeyleşmesine önayak olan alfabe kitapları vasıtasıyladır. Heine'nin şiirini ve Loreley Kayası imgelerini yorumlamak için sıraladığı sayılar da Schwitters'in bir araya getirdiği şu alelade ve verimli tam sayılar değildir. Bunlar, Münih, Hamburg, Hannover, Amsterdam veya Paris'ten piyasa rayiçleridir.[11]

O halde, Broodthaers'in kelimelerinin ve imgelerinin bir araya geldiği yüzey bir karşı karşıya getirme mekânı olduğu nispette bir sanat yüzeyidir. Her türlü şeyi ve onun yokluğunu (dumansız pipo, pipo içen olmaksızın çıkan duman, piponun yokluğu, yeniden yaratılan veya silinen şiir, vs.) ifade etmek için Broodthaers'te ısrarla karşımıza çıkan "figür" kelimesi bu kaymaya işaret eder. Bütün bir dönemin söz ile imgeyi, sanat eseri ile hayat jestlerini birleştirmek istediği yerde, bu tam aksine sınıra işaret eder.

---

11 Broodthaers, *En lisant la Lorelei* (Cenevre: Mamco, 1997).

Bu unsurların birleştirilmesi ile uyumsuzlukların çarpışması zıtlık teşkil eder. Ama bizzat bu çarpışma sürrealist imgenin iki büyük yöntemini tanımlayan iki büyük forma da aşinadır. İlki bir araya gelmeleri için hiçbir neden olmayan unsurları bir araya getirmektir. Bu, şemsiyeyi ve dikiş makinesini teşrih masasında değil rüyanın koşulsuzluğunda bir araya getiren karşılaşmadır. İkincisi, aksine, birbirleriyle akraba olan, birbirlerine benzeyen şeylerin uyumsuzluğuyla ilgilenir. Pipo resminin gerçek bir pipo olmasının veya pipo ile onu adlandıran kelimenin aynı yeri kaplamasının imkânsızlığıyla.

İşte Broodthaers Magritte'i gerçeklik ve rüya arasındaki ayrımı ortadan kaldıran tüm diğer sürrealizm savunucularından ayırarak pop art'ın öncüsü ilan ederken bu ikinci yolu seçer. Magritte'i pop art sanatçılarıyla ilişkilendiren, tuhaf unsurları bir araya getirmekle veya sıradanlığı dönüştürmekle değil, aynı şeyin veya aynı anlamın iki halini sorgulamakla uğraşmasıdır. Ama ilan edilen bu hısımlık aslında Magritte'in pratiği ve düşüncesi arasına kasten açılmış bir gedik olduğunu varsayar. Onun şey, imge ve göstergeyi karşı karşıya getirişle-

ri, konstrüktivistler ve dadaistler, fütüristler ve sürrealistlerin de paylaştığı, Mallarmé'nin projesindeki bir fikri sürdürür. Bunlar, sağduyunun bağlantılarına karşıt, yeni bir *sensorium*, başka algı alışkanlıkları yaratmayı amaçlar. İşte bu nedenle, Mallarmé'nin bu fikri özetleyen "gizem" kategorisini sahiplenirler. İşte yine bu nedenle, her ne kadar "resmedilen kelime ve resmedilen nesne arasındaki çelişki" dilsel olarak ortaya koyulsa da görsel olarak çözüme kavuşturulur. "Bir tabloda kelimeler imgelerle aynı töze sahiptir."[12] Ressamın pratiğinde bu ikircikli ilişki bir homojenleştirme ilkesi haline gelir: Nesnenin yegâne adını belirten yazı Magritte'in tuvalinde imgenin kaplayacağı alana yerleşir veya tüm duyulur cisimler gibi oraya gölgesini düşürür.

Marcel Broodthaers bir ressam değildir. Şairliği bir kenara bırakması bir plastik sanatçı olmak için değildir. Bir *sanatçı* olmak içindir, başka bir ifadeyle, öncelikle "negatif tutumuyla" tanımlanan yeni bir sanatçı fikri ortaya koymak içindir.[13] Kısaca bu sanatçı artık belli bir

---

12 "Les mots et les images", *René Magritte, Écrits complets* içinde, s. 60.

13 "Dix mille francs de récompense" *Marcel Broodthaers par lui-même* içinde, s. 114.

mecranın icracısı değildir, o halde bir araya getirdiği ayrı cinsten unsurlar için her bir mecranın sunduğu homojenleştirme biçimlerine karşı çıkar. Alfabe kitaplarının, pulların, haritaların, elyazısı örneklerinin veya Broodthaers'in kullandığı diğer pedagojik araçların artık bir gölgesi olmadığı gibi mitsel bir aurası da yoktur. Bunlar şeyleri adlandıran kelimeler, kelimeleri resmeden ve şeyleri temsil eden imgeler, bedenlerini anlamlara veya bu anlamların gizlenmesine ödünç veren şeylerdir ve öyle kalırlar. Magritte tablosunun metamorfik unsurları bir ayrımın iki tarafından çıkarsanmalıdır: "Dilsel" taraftan, yani kelimelerden ve onların mekânlar yaratma gücünden ve "sosyoloji" tarafından, yani şeylerden ve onların anlam yükleme yetilerinden. Broodthaers'in La Fontaine masalı *Karga ile Tilki* üzerine işi buna örnek verilebilir. Bu masalın Broodthaers tarafından mekânsallaştırılması, *Bir Zar Atımı*'nın Mallarmé tarafından mekânsallaştırılmasına kelimeler ve formlar eşdeğerliğinin grafik ütopyasını topyekûn sorgulayan bir karşılık olarak görülebilir.

Broodthaers temel bir dönüşüm gerçekleştirir. La Fontaine şiirinin yerine ondan esinle-

nilmiş "kişisel bir yazı" koyar. Bu kişisel yazı, basit olmasına karşın hayli karmaşık bir strateji içerir. Öncelikle şiirin dizelerini ve kelimelerini okul dünyasına, gramerin temellerini öğretmeye yarayan veya öğrencileri yönlendiren kısa cümlelerin dünyasına gönderir. "D, T'den daha uzundur. Tüm D'ler aynı uzunlukta olmalıdır. Dik çizgi ve oval çizginin eğimi A harfindeki gibidir." İkinci olarak bu pedagojik düzeneği, şiirin bahsettiği şeyin yokluğunun, onun tamamıyla sözel karakterinin altını çizmek için kullanır. "Karga ve tilki yok. Onları hatırlıyorum ama hayal meyal. Pençeleri ve elleri, oyunları ve kostümleri, sesleri ve renkleri, dalavereyi ve gösterişçiliği unuttum. Ressam her renktendi. Mimar taştandı. Karga ve tilki matbu karakterlerdi."[14]

İlkokul dersleri veya örnekleri ile şeylerin kelimelerdeki yokluğundan bahseden cümleler arasındaki ilişki göstergelerin/formların mekânsallaştırılması ütopyasını sahneye koymaya ve sorgulamaya imkân verir. Kelimelerin özelliği bahsettikleri şeylerin yokluğudur. Göstergeler/formlar ütopyası onlara bir beden bahşetmek ister. Bahsettiklerinin formunu mekânda çizme-

---

[14] Broodthaers, *Cinéma*, s. 53.

lerini ister. Ama bu mimarın taştan, ressamın renkten olma arzusu değilse nihayetinde ne anlama gelir?

O halde şeylerden çıkarılan dersler çoğaltılabilir. Broodthaers şiirin kelimelerini bir tuvalin yüzeyine yerleştirir, onları bir kutunun hacmine hapseder veya bir ekrana basar. Ekran, yansıtma yüzeyi rolü oynamayı sürdürerek saflığını kaybeder, zira Broodthaers'in şiirin kelimelerini ve gündelik nesnelerin imgelerini (süt, botlar, vs.) kelimelerle kaplı bu ekrana yansıtan düzeneği bu nesnelerin onları adlandıran kelimelerle benzerliğini sorgular. Öyle görünüyor ki, kelime ve imge birleşimlerinin aksine, bu "benzerler" ancak birbirini gizlemek pahasına var olabilir. Şiirin "mekânsallaştırılması" böylece "imgenin olduğu kadar kelimenin anlamını da olabildiğince yadsımak için bir deneme" haline gelir.[15]

Broodthaers'in karşı çıktığı, kelimelerin mekânsallaştırılmasına atfedilen metamorfik güçtür. Bu, düşüncelerin formlara veya nesnelerin göstergelere dönüştüğü yüzeyin ortak bir *sensorium* olduğu fikridir. Bu, mecranın homojenleştirme gücüdür. Karatahta bir metamorfoz-

[15] *Trépied* ile söyleşi, Broodthaers, *Cinéma* içinde, s. 59.

lar mecrası değildir. Göstergeler oraya çizildiğinde gösterge olmaya, yani şeyleri temsil eden imgelerden, bu imgelerin temsil ettiği şeylerden veya tahtadaki çizimi oluşturan jestten farkını göstermeye devam eder. Bu, Broodthaers'in Paris metrosundaki meşhur ibareye adadığı *Bu Noktadan İtibaren Biletler Geçersizdir* adlı filmin simgelediği, kelimeler ve yüzeylerin gücünün sınırıdır. Filme alınan ibare Schwitters'in otobüs biletleri kolajına verilmiş bir karşılık gibidir. Bir toplu taşıma bileti, sürrealizmin sevdiği kataloglar veya eski dergiler gibi sanatsal bir formda geridönüştürülebilir gündelik bir materyal değildir. Bu yalnızca, giriş çıkışlar haricinde kapalı bir sistemin sınırları dahilinde yer değiştirmeye izin veren bir bilettir. Kelimeler, gösterge değerlerinin ötesinde artık geçerli değildir ve onları taşıyan yüzey onları başka bir şeye dönüştürmez. Eğer Broodthaers'in işinde kelimeler fiziksel şeylerin görünümünü alıyorsa, bu yalnızca, okul kitaplarındaki gibi, kelimelerin şeylerle nasıl bir ilişkisi olduğunu açıklamak içindir.

Bu gösterme birkaç biçim alabilir: A harfinin kartalla [*aigle*] veya sanatla [*art*] ilişkisi açıkla-

nabilir. Bu, ilkokulda alfabeyi öğretmeye ve onu görülebilir şeylerle ve yalnızca tahayyül edilebilenlerle ilişkilendirmeye yarar. Buna temel pedagoji denir. Daha sonra aynı ilişkilendirme prosedürü sanat ile idea'sının özdeşliğini anlatmaya yarar. Buna kavramsal sanat denir. Ayrıca Loreley efsanesi, Heine'nin şiiri, sararmış kartpostallar ve borsa rayiçleri arasındaki ilişki açıklanabilir. Buna bilimde sosyoloji, sanatta pop art denir. Bunlar kelimeler ile şeyleri kıyaslamanın, onları bir mekânda uyumlu hale getirmenin, kelimelerin şeylere nasıl dönüştüğünü göstermenin iki yoludur. Ama kelimelerin şey-oluşunu göstermenin daha basit bir yolu vardır: Onları şeyleştirmek. Böylece bir şiir kitabı, *Le Pense-Bête*, aynı isimli plastik bir yapıya veya Baudelaire'in bir metni beyaz sayfalara dönüştürülecektir. Veya mekânsal şiir *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*'nın siyah şeritlerden oluşan bir imgesi yaratılacaktır. Kelimelerin şey-oluşu o halde onların okunamaz hale gelmesidir tam olarak. İmge nihayete erdirdiği şiiri onun şu önermesini inkâr ederek çürütür: Şiirin plastikleştirilmesi tam da rastlantıyı ortadan kaldıran zar atımıdır. "Bir başkası olamayan yegâne sayı".

Bir başkasına karşı *Bir Zar Atımı*. Broodthaers'in gerçekleştirdiği tersyüz edişin politik ekseni buradadır. Bize şunu söyler: Sanatçılar göstergeleri mekânsal formlara veya nesneleri göstergelere dönüştürmeye gerek duymaz. Zira bir sanatın şanlı sonu gibi sundukları, bir hayat formu haline gelmiş bu metamorfoz, mübadele göstergelerinin şeylere dönüşmesinde bütün sıradanlığıyla her gün gerçekleşir. Bu dönüşüme Marx "meta fetişizmi" adını verir. Broodthaers'in Lucien Goldmann'ın semineri vesilesiyle okuduğu Lukács, meta analizinin üzerine bir kültür eleştirisi kurarak buna "şeyleşme" der. Şiirin plastikleştirilmesi, şeyleşmeyi sahneye koyan sanatsal bir işlemdir. Ama bu yöntemi iyi kavramak gerekir. Burada, şiir projesinin yüceliği ile meta bayağılığının herhangi bir ikonunu karşı karşıya getirerek yapılabileceği gibi, Mallarmé'yi gizeminden arındırmak söz konusu değildir. Mallarmé şiirini (kelime-idea'ların formun plastik ayrıcalığını reddeden mekânsallaştırma gücü), bu gücü mübadele göstergelerini şeylere dönüştüren sıradan gücün karşısına koymak için kullanmak söz konusudur. Karatahtada, kelimelerin mekânlar yaratma yetisi kendisine çok benzeyen zıddıyla (gösterge-

lerin şeylere ve şeylerin göstergelere dönüşerek metalaşması) özdeşleşir.

Böylece Broodthaers, Mallarmé'nin piyasa eşdeğerliğine karşı çıkmak için tasarladığı mekânı bu piyasa eşdeğerliğini göstermek için kullanır. Zira Mallarmé'nin, şiirindeki boşlukları, satırları ve karakterleri bunca titizlikle hesaplaması bir karşı-hesap içerir. Mallarmé ticari, iletişimsel ve demokratik mübadele ekonomisinin karşısına başka bir ekonomiyi, yani kolektif görkemin ekonomisini kuran şiir altınını koymuştur — bu altın herhangi bir materyale vurulmuş tinsel damgadan ibarettir.

İşte Broodthaers'in Mallarmé metni üzerine uyguladığı işlem bu ikili ekonomiyi yürürlükten kaldırır. Bu işlem şuna dayanır: Şairin hayalini kurduğu, düşünce ve kelimelerin ortak kült nesnelerine dönüşümü çoktan gerçekleşmiştir. Buna kısaca "meta" denir. Zira meta, artık birörnek olanın bayağı biçimde teşhiri değildir. Marx'tan beri, ayrılmaz zıtlıkların yüce teolojisidir.

Broodthaers'in Mallarmé'nin ikili edebî ekonomisini kara çizgilerin ayrımsızlığında yok etmesi, bir terzinin emeğinin tuvalde kayboluşu ve bir fetiş olarak fantazmagoryalaşmasına benzer.

İkili ekonomi yoktur, tüketim artıklarının dadaizmde sanat materyaline veya sürrealizmde rüya imgelerine dönüşmesinin söz konusu olmadığı gibi. Beyaz üzerine siyah çizgiler çizmek, beyaz üzerine siyah çizgiler çizmekten ibarettir. Mallarmé'nin kelimelerini kendi mekânlarının gediklerine yerleştirmek, mekân-oluşun yıldızlar alfabesini yansıttığı iddiasını reddetmektir. Şiir yalnızca bir koşulla gerçekten mekânsallaştırılır: kelimeleri ve kelimelerin anlamları boşaltılarak. Şiir aynı anda hem sözün yarı-görünürlüğünün gözler önüne serilmesi hem de onun maddi, somut bir mekânda kurulması olamaz. Şiirin mekânsal bir şey haline gelmesinin yalnızca bir yolu vardır: Kelimelerden yoksun şeyde kaybolmak — *Pense-Bête*'lerin kalan nüshalarının bunlardan yapılan "heykelde" veya Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*'nın kendi "imgesinde" kaybolması gibi. *Bir Zar Atımı*'nın dizelerini yeniden üreten on iki levha ile onun mekânsallıktan arındırılmış, anlam ifade eden tek "içeriğine" indirgenmiş metnini yan yana koyarak, Broodthaers Mallarmé'nin şiirini tam da şu iki aşırılık arasına hapsetmektedir: Mekânsız kelimeler ve kelimesiz mekânlar. "Mallarmé üze-

rine edebî sergi”nin duvarlarına asılmış beyaz panolardaki bildik alfabe ise –sadece harflerin alfabesi ile görünürün alfabesi arasındaki, metnin mekânsal dağılımı ile maddenin tinde dağılması arasındaki tekabüliyeti daha da inkâr etmek için harfleri işin içine katan– Magritte’in piposundan başka bir dengini bulamaz.

Böylece Mallarmé şiiri Mallarmé ile ve Mallarmé’ye karşı nihayete erdirilir. Sanat bir idea’nın forma değil mekâna yerleştirilmesidir. Dahası, sanat ile sanat-olmayan arasındaki, başka türlüsünü reddeden bir özdeşliğin anahatlarıdır. Ama bundan böyle karşı çıkılan, yazının “biteviye akışı” veya meta teşhirinin bayağılığı değildir. Aksine, metalaşmanın, ardına gizlendiği estetikleştirmedir. Mallarmé’nin serbest yapıntıyı piyasa yasalarının karşısına koyması aslında sembolist grafik tasarımın başlattığı ticari estetikleştirme süreci tarafından tersine çevrilmiştir. Öyleyse bunu yeniden tersine çevirmek gerekir. Sanatın farkını belirtmek, sanatı şeylerin imgelere dönüşmesi ve anlamların şeylere dönüşmesinin samimiyetle gösterilmesi haline getirmek için estetik bayağılaşmayı önlemektir. Ama bu “anti-Mallarmécilik” Mallarméci bir tarzda icra edilebilir.

Broodthaers, Mallarmé ile Magritte'i bir araya getirerek sanatın o zamanlar baskın olan meta fetişizmini ifşa etme ve piyasa ekonomisiyle ilişkisini sorgulama tutumundan uzaklaşır. Bu tutum, farklı statülerdeki imgeleri homojenleştirmekten ibaretti: piyasanın egemenliğini ifşa etmek için reklam imgelerinin tuvale kopyalanması veya sanatın yalanını ifşa etmek için tüketim nesnelerinin sanat eseri gibi sergilenmesi, resim sanatı ikonlarının reklam görüntüleri seviyesine indirgenmesi, tüketici mutluluğu imgelerinin tahakkümün çıplak imgeleriyle karşı karşıya getirilmesi. Broodthaers bu saptırmaların [*détournement*] eleştirel gücüne saygı duyar. Heine'nin denizkızını –ve aynı vesileyle Mallarmé'ninkini– ekonomik mucize Almanya'sından bir dergideki bir moda gravürüne dönüştürmeyi de bilir.[16] Ne var ki bu imge nakli muğlak kalır. Reklam ikonlarının geridönüşümü, imgelerini ona iade ederek tüketim toplumunu ve aynı zamanda sanatın suç ortaklığını ifşa edebilir. Ama böylece imge-oluşu sorgusuz sualsiz kabul eder ve dolayısıyla imgenin formel gücüne başvurur, imge-oluşun yüceltildiği bu form kültünü sürdürür.

---

[16] Bkz. Broodthaers, *Autour de la Lorelei*, haz. Philippe Cuenat (Cenevre: Mamco, 1997).

Broodthaers hem Mallarmé poetikasının, kelime-idea'ların önceliğini hem de göstermenin saflığını korumayı amaçlar. Böylece yukarıda, idea'nın mekânsal düzeneğinin göstergelerin imgelere ve şeylere dönüştüğünü görmemize imkân verdiği yerde konumlanır. İmgeleri bir dünyanın yansıması olarak değil, işlev-imgenin (alfabe kitapları, atlaslar, levhalar ve elyazısı örnekleri, yani idea'lar, göstergeler, imgeler ve şeyler arasında bir denklik kuran, şeylere dair bir ders vermeye imkân sunan her şey) göstergeleri olarak kullanır. Magritte'in sosyolojisini yapması imgelerin "sosyolojisine" resimli bilmece formunu geri kazandırmak içindir. Bu sosyoloji, birbirlerine dönüşme biçimlerini aydınlığa kavuşturmak için kelimeleri, imgeleri ve şeyleri aynı yüzeye yerleştirir. Bir çorba veya yıldız imgesi bunu asla yapamazdı. Bunun için dünyadaki herhangi bir nesnenin kopyası değil, bir idea'nın uygulanması olan bir "imge" gerekir.

Bu Broodthaers'in *Bir Zar Atımı* için sunduğu "imgedir". Bu imge mekânsal şiirden imkânsız bir resimli bilmece yaratır. Kelimelerin ve imgelerin ancak birbirlerini karşılıklı olarak hüküm-

süz kılmak pahasına bir araya gelebileceğini gösterir. Siyah çizgiler ne bir şiirdir ne de bir form. Bunlar artık ne şiir ne de plastik sanat olan bir sanatın eseridir. Bu sanat, imgeleri bu imgelerin birbirine bağladıklarını çözmek ve kelimeler ile şeyleri tam da onları ayırt edilemez kılan süreçte yeniden kıyaslanabilir kılmak için kullanır. Böylece Mallarmé'nin çürütülmesi tamamlanmıştır. Böylece metalaşmayı ifşa eden sanat aynı zamanda bu metalaşma ilkesini dürüstçe gerçekleştiren sanattır. Mallarmé'ye çok yakın ve onun çok uzağında. Ne de olsa bizzat o şöyle diyordu: "Yılankavi ve çelişkili kıvrımlar çizen fikir, belden aşağısının balık kuyruğu olmasından memnundur."[17]

Ama bu Mallarmé'yi Mallarmé'ye karşı koymada daha genel bir şey söz konusudur: iki büyük estetik politikasının, sanatın aşılmasının iki büyük formunun çarpışması. Müşterek bir mekânın formlarını kurmak için sanatların ve araçların tekilliğini aşan sanat ve bu formların yabancılaşmış hayatın formlarıyla ilişkisini göstererek kendi ütopik mağrurluğunu ifşa eden sanat. Broodthaers Mallarmé'yi kendi kendisiyle

[17] Mallarmé, "Solitude" *Œuvres complètes* içinde, s. 408.

karşı karşıya getirerek, aynı zamanda, romantizmden beri sanatın paradoksal kaderi olmaya devam eden, sanatın bu kendi kendini feshinin iki formunu karşı karşıya getirir.[18]

[18] Marcel Broodthaers'in filmleri ve metinleri hakkında ufkumu genişleten Maria Gilissen, Corinne Diserens ve Emily Wacker'a teşekkürü bir borç bilirim.

ISBN 978-605-06670-1-1





